DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2013.02.002

中国音乐学(季刊) 2013 年第 2 期
MUSICOLOGY IN CHINA

□杨善武
YANG Shan-wu

史料史实与“同均三宫”

Historical Data and Facts and Tongyun Sangong （Three Chinese Traditional Gong-modes Sharing one Structure of Heptachord）

摘 要:黄翔鹏先生以其对历史文献的研究,认为“同均三宫”的“三宫关系”在汉代京房时“就已被认识”;晋代荀勖笛上三调就是“同均”的三种音阶;“同均三宫的实践在宋代也是存在的”,“姜白石就是这么用的”。有学者还从唐代史料中找到了依据,认为《南诏奉圣乐》就应用有“同均三宫”。笔者通过史料史实的辨析,明确京房律的宫商徵、荀勖笛上三调都不是“同均三宫”,《南诏奉圣乐》中本没有“同均三宫”,白石道人歌曲也不能证实“同均三宫”。作为“同均三宫”理论“源头”、“立论依据”、音乐“实证”的几个重要而关键的史料史实,全都不能成立。这种结果,促使我们进一步思考研究,以彻底弄清“同均三宫”的历史存在问题。

关键词:史料史实;同均三宫;宫商徵;笛上三调;南诏奉圣乐;白石道人歌曲

中图分类号:J609.2　**文献标识码**:A　**文章编号**:1003-0042(2013)02-0019-15

对于“同均三宫”理论,黄翔鹏先生说他“是从历史文献里总结出来”的,认为“这是历史规律”、“历史事实”,“是自古以来就存在的事实”,“是古代的艺术实践”。[①]既然是“历史规律”“历史事实”,历史文献中就必然有记载,我们也完全可以从史料中解读出相关的信息来。黄翔鹏先生以其对历史文献的研究,认为“同均三宫”的“三宫关系”在汉代京房时“就已被认识”[②];晋代荀勖笛上三调就是“同均”的三种音阶[③];“同均三宫的实践在宋代也是存在的”[④],“姜白石就是这么用的”[⑤]。有学者还从唐代史料中找到了依据,认为《南诏奉圣乐》就应用有“同均三宫”[⑥]。以下笔者即就这些内容,分四个方面,通过史料史实的辨析,对“同均三宫”的历史存在问题做出研究。

一、宫商徵与“同均三宫”

《后汉书·律历志》所载京房论律的一段话中,有“当日者各自为宫,而商徵以类从焉”一句。[⑦]句中除了宫以外,只提及商与徵。与此相应,其后六十律的表

作者简介:杨善武(1948～　),男,河南大学音乐学研究所教授。(河南　开封 321004)

① 黄翔鹏:《民间器乐曲实例分析与宫调定性》,《中国音乐学》1995 年第 3 期,第 5、10 页。

② 黄翔鹏:《中国古代音乐史的分期研究及有关新材料、新问题》,载《乐问》,北京:中央音乐学院学报社,2000 年,第 181 页。

③ 黄翔鹏:《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》,载《传统是一条河流》,北京:人民音乐出版社,1990 年,第 86 页。

④ 同注②,第 181 页。

⑤ 同注①,第 10 页。

⑥ 李成渝:《“同均三宫”的理论与实践》,《音乐探索》2000 年第 1 期,第 28—31 页。

⑦《后汉书·律历上》(第 11 册),北京:中华书局,1965 年,第 3000 页。

述中,每讲到一律,大都要提及以该律为宫一均中的宫商徵三个音。如黄钟一律:

黄钟,十七万七千一百四十七。下生林钟。黄钟为宫,太簇商,林钟徵。一日。律,九寸。准,九尺。

对此黄先生指出,京房律中"每讲一均,讲一次宫、商、徵,六十均,讲了六十次宫、商、徵。有这个必要吗?"黄先生解释,这是"因为每均存在三宫,第一宫是以'宫'为宫的'正声音阶',第二宫是以'商'为宫的'清商音阶',第三宫是以'徵'为宫的'下徵音阶'"。进而认为,"这说明俗乐调的三宫关系在京房时就已被认识"。[⑧] 按照黄先生的思路,有学者对"当日者各自为宫,而商徵以类从焉"作出解释,认为这一句"已透露了把宫、商、徵三者作为一个体系看待的信息。所谓'商徵以类从',是除了'宫'为宫之外,尚有以'商'为宫和以'徵'为宫二调,合为同均三宫"。[⑨] 这样,京房六十律的记载便被认为"传递着同均三宫的信息",成为"同均三宫"理论的历史"源头"了[⑩]。

那么,将宫商徵解作"同均三宫",是否符合历史文献的记载呢?还有没有其他可能的解释?

有关京房六十律,除了《后汉书》,历代各朝史书也多有记载,《晋书》、《宋书》的记载就直接转录自《后汉书》。经查阅发现,《后汉书》"当日者各自为宫"一句的"商徵以类从焉",在《晋书》、《宋书》中则为"商角徵羽以类从焉"。[⑪] "以类从焉"的"商角徵羽"与"各自为宫"的"宫",正好是一均中的五声。依此来看,"当日者各自为宫"一句当是在说,以某律为宫构成一均,宫音确定后,同均的其他各音也都依次确定了。这种解释应该是《后汉书》"当日者各自为宫"一句所要表达的意思。若此,那么"商徵以类从焉"中的"商徵"就不仅仅是指商与徵两个音,而是代表了宫以外所有音阶音,是"商徵等音"。从古代文献看,这种以商徵代指其他音阶音的方式,正是古人常用的以部分代指全体的一种省略表达方式。《魏书·乐志》中也有京房六十律的记述,是在陈仲儒"请以京房,立准以调八音"的论述中涉及的。[⑫] 陈仲儒有这么一段话:

至于准者,本以代律,取其分数,调校乐器,则宫商易辨。若尺寸小长,则六十宫商相与微浊;若分数加短,则六十徵羽类皆小清。

这里的"宫商""徵羽",表面上看似乎是实指,其实从上下文的联系中看则是代指,无论"宫商""徵羽",都指的是所有音阶音。再如陈仲儒下面一段话:

是为十二律必须次第为宫,而商角徵羽以类从之。……以黄钟为宫,太簇为商,林钟为徵,则宫徵相顺。……若应钟为宫,大吕为商,蕤宾为徵,则徵浊而宫清,虽有其韵,不成音曲。若以夷则为宫,则十二律中唯得取中吕为徵,其商角羽并无其韵。若以中吕为宫,则十二律中全无所取。

这里开始一句"十二律必须次第为宫,而商角徵羽以类从之"与《晋书》、《宋书》一致,其含义表述更为明确。接着,陈仲儒按照三分损益的音高规范,在京房六十律范围内论定各均的七音律高。黄钟均中虽提及宫商徵三音,实际上是指所有七音;"宫徵相顺"不仅是说宫与徵这两个音"相顺",而是说黄钟均中所有七声都符合三分损益的音高规范,因而各音间的关系都是和谐自然的。应钟均以应钟为宫,但音阶其他音不像黄钟均那样位于宫的上方,而是在宫的下方。所说"徵浊而宫清"不是说徵一个音"浊",而是以徵为例表明其他音都位于其应有音高的低八度;按三分损益衡量,商徵等音"虽有其韵"——符合律高要求,但由于不在宫音之上,故而被认为"不成音曲"——构不成合理的音调。在夷则均中,除了夷则为宫外,十二正律中只有中吕为徵一音,其他商角羽等音在十二正律中都没有合适的律高。这里夷则均表述与前不同,用到了所有五声,这也正可表明前面各均所提商徵的实际所指。最后"中吕为宫,则十二律内全无所取",是说除了中吕为宫外,其他六声都不在十二正律之内,而必须用到变律。以上各律为宫的记述,虽然提及的音数多少不一,但都是就调高中的七音而言。

从《晋书》、《宋书》到《魏书》,我们不难看出《后汉书》中宫商徵表述的实质含义。所谓京房六十律中的宫商徵,不是指的以此三音为宫的三种音阶,而是指组成一均的音阶七音。实际上这个含义在《后汉书》中就已经表明了,只是我们孤立地就"当日者各自为宫,

---

⑧ 同注②,第 180—181 页

⑨ 王子初:《荀勖笛律研究》,北京:人民音乐出版社,1995 年,第 105—106 页。

⑩ 同注⑥,第 27 页。

⑪《晋书·律历上》(第 2 册),北京:中华书局,1974 年,第 479 页;《宋书·律历上》(第 1 册),北京:中华书局,1974 年,第 209 页。

⑫《魏书·乐志》(第 8 册),北京:中华书局,1974 年,第 2833 页。

而商徵以类从焉”这一句来看，未能顾及上下文的全面而不得其解罢了。请看以下有关“当日者各自为宫”的完整记述：

建日冬至之声，以黄钟为宫，太簇为商，姑冼为角，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫，蕤宾为变徵。此声气之元，五音之正也。故各统一日，其余以次运行，当日者各自为宫，商徵以类从焉。《礼运篇》曰：“五声、六律、十二管还相为宫”，此之谓也。

这里第一句指明了“建日冬至之声”的黄钟均七声，指出这里的七音关系为“声气之元，五音之正也”。即是说，黄钟均的七音关系是其他各均的规范，其他各均的七音之律都以此为准。下面接着是“故各统一日，其余以次运行”，之后便是“当日者各自为宫，商徵以类从焉”。既然前面已经表明了作为“五音之正”的黄钟均七声，那么“当日者各自为宫”的各均就不仅仅是宫商徵了。正是由于前面已经提供了完整的七音规范，指明了音阶中的各个音级，所以“当日者各自为宫”的其他各均，也就没有必要将每均中的各音都一一列出，而是采取承前省略的方式以“商徵”为代表加以表述了。如果说在弄清与第一句的关系之后，对“当日者各自为宫，商徵以类从焉”的含义还不易明确的话，那么接下来的第三句则已是近乎直接指明了。《礼运篇》所说“五声、六律、十二管还相为宫”，指的就是“当日者各自为宫”，反过来说，“当日者各自为宫”也就是先秦文献所说的“还相为宫”。所谓“五声、六律、十二管还相为宫”，是说以十二律轮流作宫音构成不同的调高（均），而“当日者各自为宫”构成的调高（均）中，不仅仅有宫商徵，而是包含了音阶中的所有各音。《后汉书》此段表述，第一句所述黄钟均七声是一种前提条件的规定，第三句是实质内涵的揭示，在一、三两句的限定下，中间一句的表述则必然不是字面上的宫商徵，更不可能是以此三音为宫的“同均三宫”了。

当然，按照“同均三宫”理论，均、宫、调为三个层次，均只是抽象的五度关系的七个律高，只有以其前三律分别为宫，方可明确下一层次作为“三宫”的音阶概念。既然京房六十律每律表述只提及宫商徵三音，而以此三音为宫刚好就是“同均”中的三种音阶，这岂不表明“同均三宫”的解释是合理的吗？既然是合理的，那么京房六十律中每均的宫商徵也就是“同均三宫”了。在此首先要明确，我们是在对古人理论的本意进行求解的，而不是仅仅满足一个似乎合理的解释。除了前述有关记载的实质含义外，还要注意古人理论表述中起着支配作用的音阶观念问题。须知，古代理论所持音阶观念是一元的，他们只承认一种音阶，这就是含有增四级的音列形式。这种音阶认定不是无缘无故的，而是有着三分损益法的强力支撑，因为按照三分损益生成的五度关系的七律，以其第一律为宫，最末一律必为变徵。所以在古人观念中，含有增四级的音列是必然的、也是唯一的音阶形式，不可能再有其他形式存在。按照古人观念，五度关系的七个律一旦确定，那么各律的相互关系、音级性质以及整体的音阶性质，也就随之明确。在古代理论中，五度关系的七律，其第一律就是宫音，以宫为首的七律就是一均。古代理论中的“均”是具体的，没有那种作为抽象音列形式存在的、没有任何音级意义的“七律”之“均”。从上引《后汉书》那段记述看，作为“五音之正”的黄钟均，是“黄钟为宫，太簇为商，姑冼为角，林钟为徵，南吕为羽，应钟为变宫，蕤宾为变徵”，这里黄钟为首的七律也就是以宫为首的七音，二者是合一的，其他各均无非是七音变了一个七律的高度而已。因而古代理论的均就是音阶的确定高度，音阶的确定高度也就是均，这样的均中只有以宫为首的一种音阶。京房六十律每律所涉宫商徵的记述，正是在古代音阶观念支配下进行的，其每均只有为宫的一种音阶，根本没有“三宫”解释的余地。如果我们不考虑古人的一元音阶观，只是按照“同均三宫”理论来解释，那么所得认识就必然不是文献记载的原意而违背了古人本意。

作为一种省略表达，《后汉书》唯取宫商徵三音代指一均七音，这又是与古人的某种思想观念有关的。《汉书·律历志》[13]中有相当段落论及十二律中黄钟、林钟、太簇三律，把这三律与天、地、人相比附，称黄钟为“天统”、林钟为“地统”、太簇为“人统”，总称“三统”，亦称“三正”。在就此三律论述之后，方论及完整的十二律。《汉书·律历志》中对所引《尚书》“予欲闻六律、五声、八音、七始咏，以出纳无言，汝听”的话作出解释，指出这段话在音乐上的意思是“言以律吕和五声，施之八音，合之成乐”，并将“七始”一语解作“七者，天地四时人之始也。”对于这里的“七始”，隋朝郑议有一个具体的说明，他说：

周有七音之律，《汉书·律历志》，天地人及四时，

⑬《汉书·律历上》(第 4 册)，北京：中华书局，1964 年，第 961 页。

谓之七始。黄钟为天始，林钟为地始，太簇为人始，是为三始。姑冼为春，蕤宾为夏，南吕为秋，应钟为冬，是为四时。四时三始，是以为七。⑭

这里一开始即指明"七音之律"，最后又强调"是以为七"，中间则是黄钟均具体的"七音之律"。黄钟均中黄钟、林钟、太簇（即宫徵商）。是作为天始、地始、人始的"三始"，其他四音则是对应四季的"四时"，这实际上是古代人们对于音阶中不同音级性质及相互关系的一种认识。相对而言，宫商徵的"三始"比起其他音的"四时"来，似乎更为重要，但"三始"再重要还是离不开"四时"，它们属于一个完整的系统。由于宫商徵为"三始"，所以《后汉书》中每均唯提及三音；又由于"三始"与"四时"是一个整体，所以实际表达的还是七音。类似的表述如《礼运篇》"五声、六律、十二管还相为宫"，其中的"六律"就不只是指十二律中的六个阳律，而是指整个十二律。《玉海》中对此有个解释"唯言六律，举阳阴从可知"⑮，是说六律与六吕是阴阳相关的，阳律统领着阴律，虽然只提及六律，实际上六吕也包含其中了。京房六十律的宫商徵，也正是由这样一种观念方法所支配的特殊表达。

对于京房六十律中宫商徵的实质含义，其实黄先生在其《乐问》中就已经指明了。《乐问》第二十七问论及陈仲儒"利用京房律调音"时，黄先生指出：

陈仲儒先讲京房弦准："以次运行，取十二律之商徵。商徵既定，又依琴五调调声之法，以均乐器。"我们能否把它理解为先以京房准定调高——确定七声在十二律位中的具体律数，即其具体音高，再根据琴五调调弦法确定具体乐器的调式结构，或音列中各声的孔序、弦序。前者是律学的功能，后者是乐学的功能。这恐是不应混同的两件事吧？⑯

显然，陈仲儒所言"以次运行，取十二律之商徵"，即是京房律表述中的"当日者各自为宫，商徵以类从焉"。对于"以次运行，取十二律之商徵"，黄先生明确指出，是"以京房准定调高——确定七声在十二律中的具体律数，即其具体高度"。既然是"定调高"，那就不仅仅是宫商徵三个音，何况黄先生明确说是"确定七声……具体高度"，更加表明了宫商徵表达的实质含义。不仅如此，黄先生还进一步指出"取十二律之商徵"属于"律学的功能"，而不应与乐学功能相"混同"。由此我们看京房论律，特别是那六十律的记述，不难看出其始终是在谈论律学上的问题，没有涉及乐学。所谓"当日者各自为宫，商徵以类从焉"，是在按照六十律确定每均的七音之律。即使按照"同均三宫"理论，京房每一律为宫所确定的也只是抽象意义的七个律高，还没有涉及下一层次属于乐学层面的音阶问题。这样，京房律的宫商徵为"同均"中三种音阶的可能，也就在律学功能的明确中给排除掉了。

总之，《后汉书·律历志》有关京房六十律的记载，是在律学范围内，由"三统"、"三始"思想所支配，按照一元音阶观加以表述的。"当日者各自为宫，商徵以类从焉"及每律为宫所述及的宫商徵，不是指的"同均三宫"，而是表示以此三音为代表的一均七声，亦即作为"七音之律"的调高。

二、笛上三调与"同均三宫"

如果说京房六十律的宫商徵是"同均三宫"的"源头"，那么晋代荀勖笛上三调则被看作是正式确立三种音阶名目、提出"同均三宫"理论的"突破口"⑰和"立论依据"⑱了。黄先生在不少文论中都谈及荀勖笛上三调。他认为笛上三调是"同均"中三种音阶的"三宫"，但文献记载却是按照一种音阶的三种调高——三均作表述的。对此，黄先生阐述了他的看法：

其一，黄先生认为"荀勖笛是音高标准器——'笛律'，不是实际演奏中使用的乐器。十二笛律提供十二均、每均各七音的标准音高"。⑲他对史料记载提出质疑，"既然是音高标准器，怎能允许采用控制气息、加进抹指的办法把一均吹成三均？既已全备十二笛各一均，又何需在每笛之上额外吹出重复于他笛的另外二均？"⑳

其二，黄先生说荀勖"十二笛，可以奏全十二均每均七律的各音，明确宣称每均都有三宫，可惜唐房玄龄修《晋史》时已经不能理解这个道理，并在荀勖奏议的大字原文之下，用小字加注，与原文混在一起"。㉑他认为小字的"注解中有原注，但已大量杂入唐人的误

---

⑭《隋书·音乐中》（第 2 册），北京：中华书局，1973 年，第 346—347 页。

⑮［南宋］王应麟：《玉海》（合璧本，第 1 册），京都：中文出版社，1977 年，第 145 页。

⑯《乐问》，同注②，第 42 页。

⑰ 同注⑨，第 105 页。

⑱ 同注⑥，第 25 页。

⑲ 黄翔鹏：《弦管题外谈》，《中国音乐》1984 年第 2 期，第 13 页。

⑳ 同注③，第 85 页。

㉑ 同注③，第 85 页。

解之注”。[22]

其三,黄先生认为文献中“三宫二十一变”的“三宫”,不是指三均,而是“同均三宫”作为三种音阶的“三宫”;“三宫二十一变”就是“同均七音从三种音阶的角度分别观察时得出的二十一种异名(阶名)”。[23]

其四,按“同均三宫”理解笛上三调,“清角之调”有无法作为第三种音阶加以解释的问题。黄先生认为“清角之调”作为第三种音阶是用了“特殊的命名法”,可看作是以正声调角音为首的“清乐角调”,“属于俗乐理论的一种不确定名称”,实际上代表了第三种音阶,“是俗乐音阶的商调式”。[24]

以上黄先生提出了一系列需要解决的问题,其中最关键的是前两个,即荀勖笛的性质及小字加注的真伪问题。要澄清这些问题,当首先弄清荀勖笛及笛上三调的由来。

按《晋书》记载[25],晋泰始十年,荀勖等官员调出御府所藏“铜竹律”进行“校试”,其中有二十二具“笛律”,经询问协律中郎将列和,结果发现了问题:①对于这些不同调的笛,乐工们“不知乐律之义,但识尺寸之名”。他们“每合乐时,随歌者声之清浊,用笛有长短。歌声浊者,用长笛长律;歌声清者,用短笛短律。凡弦歌调张清浊之制,不依笛尺寸名之,则不可知也”。②“作笛无法”、音高不准。所用笛“工人裁制,旧不依律”,“又笛诸孔,虽不校试,意谓不能得一孔应一律也”。对于笛上各音“考以正律,皆不相应,吹其声均,多不谐和”。在荀勖看来,列和笛竟是既无律吕意识、又无律高规范的笛。但就是这样的笛,“又令琴瑟歌咏,从之为正”。荀勖认为这不是古代的传统,也不能为后世所效法。荀勖根据“经传记籍”,认为应“依典制,用十二律造十二笛像十二枚,声均调和,器用便利”。于是奏请朝廷“更部笛工,选竹造作”,“依十二律作十二笛,令一孔依一律”。“辄令部郎刘秀、邓昊、王艳、魏邵等与笛工参共作笛,工人造其形,律者定其声,然后器像有制,音均和协”。

可见,荀勖笛是由列和笛而来,是对列和笛进行改制的产物。列和笛各音孔不能做到“一孔应一律”,有如近代以来民间所用匀孔笛,各音孔发音大都不合律高规范。荀勖笛完全做到了“一孔应一律”,有如现代乐器厂所造定调笛,各音孔严格按照七音要求,有着准确的全、半音关系。荀勖对列和笛加以否定,认为只有经他改制的定调笛方合乎奏乐的要求。

黄先生说:“荀勖笛是音高标准器——‘笛律’,不是实际演奏中使用的乐器”,认为“十二笛律”只是“提供十二均、每均各七音的标准音高”。荀勖笛的确提供了“每均各七音的标准音高”,黄先生因此而认为荀勖笛是“音高标准器”。若是作为音高标准器,那就相当于古代的律管,区别在于荀勖笛不是一管一律,而是一管七律。如果真是音高标准器,每个音孔发音即是固定的,不允许再做高、低的变化。这样,以此一均七律构成“三宫”,那就必然是“同均三宫”,而不是三种调高的三均了。那么荀勖笛是否只是一种音高标准器?我们还是看荀勖在其奏议中是怎么讲的:

按《周礼》调乐金石,有一定之声,是故造钟磬者,先依律调之,然后施于厢悬。作乐之时,诸音皆受钟磬之均,即为悉应律也。至于饗宴殿堂之上,无厢悬钟磬,以笛有一定调,故诸弦歌皆从笛为正,是为笛犹钟磬,宜必合于律吕。

这是荀勖陈述其对列和笛进行改制的理由时所讲,由钟磬的功能谈到了笛的作用。作为金石之乐的钟磬,是“先依律调之”具有固定音高的乐器,因其音高固定不变,所以其他乐器就必须以其为准。在没有钟磬之类的乐器时,因为笛子发音具有一定的调高、音高,所以各种乐器、人声便都以其为准。这种“从笛为正”的情况,在如今民间音乐、民乐演奏中依然存在。荀勖所言只是强调“笛犹钟磬”,其发音“宜必合于律吕”,并没有否定其作为演奏乐器使用的一面。钟磬在为其他乐器提供音高标准的同时,仍参与演奏;笛子在为其他乐器、人声定音之后,也仍要参与演奏。史料中称荀勖笛为“笛律”,只是强调其发音准确能够为其他乐器定音,并没有将其视为单纯的音高标准器。就在荀勖让太乐郎刘秀、邓昊等按照“一孔应一律”做成大吕笛之后,还特别“令郝生鼓筝、宋同吹笛,以为《杂引》、《相和》诸曲”让列和们看。可见,荀勖笛有如现在的定调笛,是一种具备定律作用的演奏实用笛。明确这一点非常重要,因为作为演奏实用的笛,在一均七声发音准确的情况下,也允许采用各种指法改变音高,以使调高、调性得到变化,适应音乐表现上的需要。这样,在荀勖笛上吹出三种调高来也就是完全必

㉒ 同注⑲,第13页。

㉓ 同注⑲,第13页。另见注③,第87页。

㉔ 同注⑲,第14页;另见注③,第87—88页。

㉕ 此处所引有关记载及引文见《晋书·律历上》(第2册),北京:中华书局,1974年,第480—486页。

要和完全可能的了。

弄清了荀勖笛的由来及荀勖笛的性质，对于荀勖笛上三调的来历也就不难搞清楚了。

杨荫浏先生在《中国音乐史稿》中对荀勖笛上三调有一个精到的分析。[26]杨先生先提出问题：

在荀勖笛律中间，存在两种矛盾情况：（一）既然有了一律一笛的十二笛，同时每笛又有三宫（据其注，是三宫，而非三个调式）；后者实际上否定了十二笛之必要性，既然一笛可吹三宫，则吹十二宫，并不需要十二笛。（二）其一笛三宫中，清角调是吹不准的。

杨先生所提的问题，一是在荀勖笛上吹出三宫是没有必要的，二是其一笛吹三宫是不可能的。在提出问题后，杨先生便作出了解答，他说：

三宫原是民间流行的传统，荀勖制成十二笛时，便不能不顾到民间的传统吹法，所以，产生了上述第一个矛盾。……在列和笛上，一笛吹出三宫，原来很容易的，荀勖的笛，虽然一宫准了，符合于一宫的计算法了，但转调则很困难，转清角调实际不可能。这样，就产生了第二个矛盾。

杨先生所说"三宫原是民间流行的传统"，实际是指列和等乐工们的音乐实践所用（当时民间也可能如此）。荀勖笛本来是不存在的，它是在列和笛基础上经改制而成的"一孔应一律"的定调笛。荀勖在其奏议中一直强调的是一均七音之律的准确，只是在涉及具体的黄钟笛时方出现笛上三调的描述。既然荀勖笛是在列和笛之后产生的，那么笛上三调在荀勖笛之前就已存在，不可能在对列和笛进行改制后才出现。何况一笛三宫"实际上否定了十二笛之必要性"，与其"笛律"相矛盾。合理的解释只能是，荀勖在要求一笛七音准确的同时，"便不能不顾到" 已有笛上三宫（三均）的"传统吹法"，正是由于顾及到传统吹法，从而造成了一些实际的问题与矛盾。杨先生指出，"在列和笛上，一笛吹出三宫，原是很容易的"。相比较"荀勖的笛，虽然一宫准了，……但转调则很困难"。前面已经指出，列和笛有如近代以来的民间匀孔笛，笛上音孔安排并不符合律学计算的要求，按照律高标准衡量是不准的，但这并不影响实际吹奏中采用各种指法达到发音的准确，即如列和回答荀勖询问时所说 "至于都合乐时，……则丝竹歌咏，皆得均合"。对于列和笛，我们往往只注意到音孔设置对于发音的影响，却忽视了实际操作中气息、指法等同样决定音高、音准的因素。杨先生所说"在列和笛上，一笛吹出三宫，原是很容易的"，正是基于操作上的因素而言。相对于荀勖笛，列和笛未能做到"一孔应一律"的准确，但却能采用各种指法奏出准确的七音；同时，列和笛还有音高变化方便、调高转换容易的优点，正是由于这一点，近代以来的匀孔笛能够吹出七个调高，而七音准确的定调笛"则很困难"。杨先生指出荀勖笛上"转清角调实际不可能"，这是因为，史料所述清角调是以筒音为宫的，以筒音为宫便有四个笛孔发音都低了半音，需要将其吹高半音方合要求。但是在笛上每个音孔发音采用特殊指法只能吹低半音而不可吹高，由于这种发音性能所限，所以在荀勖笛上"转清角调实际不可能"。这一点既表明了荀勖笛的局限性，也表明了笛上三调实际上来自列和笛。

弄清了荀勖笛上三调的由来，还有一个小字加注的问题。《晋书》中有关笛上三调，是集中于黄钟笛一大段文字中陈述的。这一大段有大字的正文，又有小字的注文。按大字正文，只提及正声调的七音，其他二调似乎都是以正声调七音构成，只是换了个宫音的位置，这样看来，笛上三调也就是"同均"中的三种音阶了。但是如果联系小字注文，便会看出，大字正文只是交代了三调中作为基础调正声调的七音（也可理解为七个音孔），另外二调虽以正声调的某音为宫构成，但个别音高需要进行调整，注文中具体说明了需要调整音高的音级及相应的办法，调整后的音列便成了与正声调音列结构相同，而整体高度不同的调高（均）了。也就是说，加上小字注文后，笛上三调便不是"同均三宫"了。

黄先生认为笛上三调就是"同均"中的三种音阶，只是由于《晋书》撰修者唐房玄龄对此"已经不能理解"，注文中已"大量杂入唐人误解"，因而将三种音阶的三宫解释成三种调高的三均了。那么，小字加注中是否有"误解"存在？其真伪如何？罗科昀曾撰文专门就这个问题进行研究。[27]他首先指出，有关笛上三调的记载并见于《晋书》和《宋书》。按朝代先后，《晋书》在前 就成书而论，《宋书》为先。《宋书》为梁·沈约所撰，后出的《晋书》中关于笛上三调的文字系采自《宋书》。接着将《晋书》、《宋书》中笛上三调的文字加以对

㉖ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上），北京：人民音乐出版社，1981 年版，第 169 页。

㉗ 罗科昀：《智者千虑 或有一失——关于黄翔鹏先生在〈宋书〉、〈晋书〉"荀勖奏议"文献上的失误》，《天津音乐学院学报》2001 年第 1 期，第 32 页。

照，结果看出，两者“除了几处地方有些无关全局的个别词、字有出入外，其他则完全一致”，从《晋书》中“找不出唐人主观误解之注之所在”。作者认为，如果“轻易否定了《晋书》，实际上也就否定了《宋书》，而《宋书》在编撰时不可能有唐人的主观意识存在”。作者还于文末附注中特别指明，有学者“早已向黄先生指出了这一失误，并且黄先生也已诚恳地接受了意见”。也就是，黄先生已经做了自我否定，从而肯定了小字加注的真实可靠。

以上逐一澄清了一些关键问题，下面就笛上三调的具体问题加以讨论。前已指出，荀勖黄钟笛的七个音孔是按照黄钟为宫的一均七声设置的，反映的是正声调的七声。以正声调的下徵音为宫，便构成了下徵调。下徵调以正声调的下徵为名，以此方式表明二者之间的调关系。对于下徵调，注文中说得很清楚，“下徵更为宫者，《记》所谓‘五声十二律还相为宫也’”，将正声调下徵当做宫音，也就是《礼记》上说的旋相为宫。既是旋相为宫，也就表明下徵调不是“下徵音阶”，而是超出原调七音范围成为新的调高了。正是按照新的调高要求，注文指明，下徵调以林钟为宫“大吕当变徵”。可是黄钟笛上以林钟为宫，其上方的四度音孔不是大吕而是黄钟。为了奏出下徵为宫的上方增四度音，“故假用黄钟以为变徵也”。具体的办法是“俱发黄钟及太簇、应钟三孔。黄钟浊而太簇清，大吕在二律之间，俱发三孔而微磑䃼之，则得大吕变徵之声也”。这里所说“俱发三孔而微磑䃼之”，究竟是一种什么样的奏法，能否发出大吕变徵之声，有学者提出质疑，并由此否定调高说[28]。其实这种方法如何、能否发出变徵声倒是其次的，根本上是注文说得明确，其目的是要求得符合下徵调宫音上方的变徵音大吕，从而表明的是调高概念。下徵调作为一种调高概念，实际上在荀勖奏议一开始即表明了。荀勖说，御府笛中有“正声、下徵各一具，皆铭题作者姓名”。两支笛分别名为“正声”和“下徵”，如果正声调、下徵调是两种不同音阶的话，那么这两支笛也就是两种不同音阶的笛了，这显然是讲不通的。合理的解释，只能是正声调及以正声调下徵为名、具有一定调关系的两种调高的笛。

比起下徵调来，清角之调有着更多难解之处。

其一，与正声调、下徵调的名称相比，“清角之调”似乎有所不同，多了一个“之”字。黄先生认为这是用了“特殊的命名法”，“不称‘调’而称‘之调’，实在是把宫、调分为两层”，从而把它作为“第三种音阶”的商调式看待，这样与正声调、下徵调就构成了“同均”的三种音阶。其实“清角之调”的名称并无特殊之处。就在其前的注文中同样有将下徵调称作“下徵之调”，还有将正声调称作“正声之调”的，可见三调名称中有“之”无“之”，并无根本区别。显然，“清角之调”就是“清角调”，前引杨荫浏先生所论就称作“清角调”，清代陈澧在其《声律通考》中也是直称“清角调”的[29]。

其二，调名中的“清角”何意？史料正文“以姑冼为宫”下有注：“清角之调，乃以为宫，而哨吹令清，故曰清角”。“乃以为宫”是指以筒音的姑冼（正声调的角音）为宫，但又说是“哨吹令清，故曰清角”。对于“哨吹令清”，有学者认为是将角音超吹提高八度的意思，黄先生则解释作筒音偏低“必须调整口风而使它升高一些”，或是直接将它当做角音，释为“清乐之角调”[30]。从史料看，“哨吹令清”不仅出现于此处，其后谈及清角调四声低了一律时又用了“哨吹令清”。这里的“哨吹令清”是指将四声都提高半音，那么前面的“哨吹令清”也应该是这个意思，是指角音升高半音。角音升高半音即是“清角”，这样“清角调”也就是以清角音为宫的调了。可是史料中又明确说是“以姑冼为宫”（筒音的角音为宫），显然注文前后不一，根本就表述不清。

其三，前面已经指出，要将四声“一律哨吹令清”是不可能的。注文中有句很关键的话，说清角调“唯得为宛诗谣俗之曲，不合雅乐”，指出清角调本不属于宫廷雅乐，而只是于民间俗乐中使用；在其后十一律笛的记述中，每笛三调中也只提到了正声调和下徵调，没有清角调。可见清角调是乐工们所用的俗乐调名，而为宫廷理论家所陌生。撰述者不熟悉这类名称，只是按照他们的理解去解释，故而才出现了注文中的问题。但是无论如何，有一点是清楚的，即注文所表述的清角调是调高概念，没有“音阶”的含义。

对于“清角之调”，黄先生说：“荀勖把他的每均三宫，称为‘三宫二十一变’，证明他已经意识到‘清角之调’在实质上已属于另一种音阶。因为黄钟均的七律只有在每种都有三种音阶的实质变化情况下才可能得出二十一变。”在此，黄先生先是将荀勖笛上的“三

㉘ 同注⑨，第103页。

㉙ ［清］陈澧：《声律通考》卷三“晋十二笛一笛三调考”，上海：上海古籍出版社，1996年。

㉚ 同注⑯，第329—330页。

宫二十一变”看作是“同均三宫”之“三宫”的“二十一变”,然后以此为准,说“清角之调……已属于另一种音阶”。实际上这不是在“证明”,而是在已经认定的前提下所作的推测。黄先生说“黄钟均的七律只有在每均都有三种音级的实质变化情况下才可能得出二十一变”,由此而论定“同均三宫”的必然性。其实注文所言“三宫二十一变”,其“三宫”并非“同均三宫”理论作为三种音阶的“三宫”,而是上面所阐明的一种音阶之三种调高的“三宫”(三均)。“三宫二十一变”的实质含义,其实是说三种调高的三宫,每宫七声,三宫则有二十一种音级变化的意思。

笛上三调不是一种孤立的现象,对其性质也不能只是限于笛上来认识。《隋书》开皇乐议中何妥提到:“近代书记所载,缦乐鼓琴吹笛之人,多云三调。三调之声,其来已久。”[31]从何妥言中获知,汉代以来形成了一个“三调”传统。“三调”既包括“鼓琴”又包括“吹笛”,鼓琴之人称为清商三调,吹笛之人所称自然是笛上三调。笛上三调与清商三调同属三调系统,具有同一乐调性质,我们可以由清商三调去认识笛上三调。冯洁轩先生就曾撰文,将两个三调彼此联系作认识,确认了笛上三调的调高性质[32]。黄先生对于清商三调的认识也一直都很明确,认为是三种调高[33]。清商三调既是三种调高,那么同属三调系统的笛上三调也就必然是三种调高,而不是三种音阶了。

至此,我们当已明白:荀勖笛系由列和笛改制而来,其笛上三调亦来自列和笛。虽然荀勖笛的三调表述有着种种难解之处,但作为古代三调系统中的笛上三调,其不可能是“同均”的三种音阶,只能是一种音阶的三种调高(作为三均的“三宫”)。

三、《南诏奉圣乐》与“同均三宫”

上述京房六十律的宫商徵及荀勖笛上三调,如果真是“同均三宫”的话,那也只是一种理论的说明,理论要得以确立,还必须要有具体的实证。李成渝先生致力于“同均三宫”的实证研究,先后发表有三篇文章[34](以下简称“李文”)。文中发问:“我国文献既然记载了‘同均三宫’的理论,那么,历史上便必然有‘同均三宫’的实证,是文献失载?是‘同均三宫’在文献中深藏不露?还是我们囿于学识(或成见)面对文献中明明白白的‘同均三宫’的实践熟视无睹?”他说,唐代贞元年间编排的《南诏奉圣乐》就是这方面的实践,“正好”为“同均三宫”理论提供了实证。

李文所指《南诏奉圣乐》在《新唐书·南蛮传》中有详细记载[35],其所依据的原文节选如下:

贞元中……异牟寻遣使杨加明诣剑南西川节度使韦皋请献夷中歌曲……于是韦皋作《南诏奉圣乐》,用正律黄钟之均。宫、徵一变,象西南顺也;角、羽终变,象戎夷革心也。……皋以五宫异用,独唱殊音,复述《五均谱》,分金石之节奏:一曰黄钟宫之宫,军士歌《奉圣乐》者用之。……二曰太簇商之宫,女子歌《奉圣乐》者用之。……三曰姑洗角之宫,应古律林钟为徵宫,女子歌《奉圣乐》者用之。……四曰林钟徵之宫,敛拍单声,奏《奉圣乐》,丈夫一人独舞。……五曰南吕羽之宫,应古律黄钟为君之宫。乐用古黄钟方响,……丝竹缓作,一人独唱,歌工复通唱军士《奉圣乐》词。

根据以上记载,李文认为《南诏奉圣乐》是“正律黄钟之均五宫异用”,使用了黄钟均中的“五宫”。对于“五宫”,李文解释说:“黄钟宫之宫”是以黄钟均的宫音为宫的“正声音阶”;“林钟徵之宫”是以黄钟均之徵为宫的“下徵音阶”;“太簇商之宫”是以黄钟均之商为宫的“清商音阶”;“姑冼角之宫”与“南吕羽之宫”实际上是比正律黄钟均低小三度的古律黄钟均中的两个调,是分别以古律黄钟均的宫、徵为宫的“正声音阶”与“下徵音阶”。李文指出,这“五宫”“都以正律黄钟之均表述”,“实际运用了正律黄钟之均和古律黄钟之均两均”。最后结论是,《南诏奉圣乐》“将‘同均三宫’发挥到淋漓尽致”,其“两均‘五宫异用’……证明了……‘同均三宫’理论的正确无误”。

仔细查看《新唐书》,有关《南诏奉圣乐》的记载分为前后两个大的部分。“于是皋作《南诏奉圣乐》,用正律黄钟之均”为前一部分,“皋以五宫异用”则为后一部分。问题在于,前一部分的“正律黄钟之均”与后一部分的“五宫异用”是何关系?能否将后一部分的“五宫”当

㉛ 同注⑭,第 347 页。

㉜ 冯洁轩:《调(均)·清商三调·笛上三调》,《音乐研究》1995 年第 3 期,第 77—82 页。

㉝ 同注⑯,第 329 页。

㉞ 所涉三篇文章是:《“同均三宫”的理论与实践》,《音乐探索》2000 年第 1 期,第 28—31 页;《均、宫、调是三个层次》,《音乐探索》2001 年第 1 期,第 5—6 页;《〈南诏奉圣乐〉五宫异用”是“同均三宫”理论的实证》,《中国音乐学》2006 年第 1 期,第 52—54 页。下引不赘。

㉟ 详见《新唐书·南蛮下》(第 20 册),北京:中华书局,1975 年,第 6308—6312 页。

做前一部分“正律黄钟之均”中的“五宫”？

先看前一部分，这一部分又分为若干段落。“于是皋作《南诏奉圣乐》”所在一段，在“用正律黄钟之均”之后，记述了“舞六成，工六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，舞‘南诏奉圣乐’字”等，概括介绍了节目的乐调使用、表演人员、乐曲构成及舞蹈特点等总的情况。接着一段，是按照上面所指出的“序曲二十八叠”，依次由“奏散序”、“次奏第二叠”、“次奏拍序一叠”、“每一字，曲三叠，五成”、“次急奏一叠”到“遽舞入遍两叠”、“歌舞七叠”，按结构顺序介绍乐舞的整个进程。再下面一段，分别介绍了所用乐器乐部、舞人服饰、动作象征等。特别是呼应前面指明的“用正律黄钟之均”，对黄钟均所用五声的意蕴做了重点阐发。显然，这一部分已经将《南诏奉圣乐》的各个方面交代清楚，记述到此结束，下面一部分应该属于另一个内容了。对于这一部分与下一部分的关系，黄先生的认识非常明确。他指出：“南诏奉圣乐……主要采用唐代燕乐编曲……用燕乐大曲的曲式”。他还列出《南诏奉圣乐》的大曲结构图式，所显示的散序、拍序、入破等结构特征，与史料记载的“序曲二十八叠”吻合一致。黄先生接着又指出，“除了大曲之外，韦皋还创制了不同场合、不同演奏者的小型《奉圣乐》的节目，有五种”。[36]这就清楚指明了，前一部分记述的是作为大型节目、作为大曲的《南诏奉圣乐》，而后一部分则是作为小型节目的《奉圣乐》。如此，那么后者的“五宫异用”就与前面“用正律黄钟之均”没有直接关系，前后本属于各自独立的宫调运用。

接着看后一部分。这里开始所述“皋以五宫异用，独唱殊音，复述《五均谱》”中，既有“五官”又有“五均”，对此李文说：“五宫异用后又复述《五均谱》，不免有混淆均与宫之嫌”。他认为《南诏奉圣乐》“是五宫而非五均”。若是五均，便与其所认定的“正律黄钟之均五宫异用”相矛盾，并且与其后面对“五宫”的解释相冲突。于是，李文将《五均谱》中的“五均”予以忽略排除，此后不再提及。

《新唐书》中有关《南诏奉圣乐》的记载，除了《南蛮传》，《礼乐志》中也有一个简略的记述，如：

贞元中……皋乃作《南诏奉圣乐》，用黄钟之均，舞六成，工六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，执羽舞“南诏奉圣乐”字，曲将终，雷鼓作于四隅，舞者皆拜，金声作而起，执羽稽首，以象朝觐。每拜跪，节以鉦鼓。又为五均，一曰黄钟，宫之宫；二曰太簇，商之宫；三曰姑冼，角之宫；四曰林钟，徵之宫；五曰南吕，羽之宫。……[37]

这里明确表述“又为五均”，不仅将其与前面“用黄钟之均”区别开来，而且表明《南蛮传》中“五宫异用”的“五宫”就是《五均谱》的“五均”。这样，记载中的均与宫就是同一个层次的同一概念，而不是“同均三宫”理论的两个层次。其实古代理论中的“均”指的是调高，“宫”指的是以宫音为代表的调高，具体用语不同，但都指的是调高。所以在古代文献中，“均”与“宫”常根据具体表述情况予以选用，而且时常同时并用。《乐书要录》(卷七)“旋宫法”下具体列出“黄钟均”等十二均，所谓“旋宫法”的“宫”就是“均”，“旋宫”也就是“旋均”。这里就用到了“均”及作为均的“宫”两个词语。[38]《南诏奉圣乐》记述中的“五宫异用”及《五均谱》也正是这样一种用法。

李文坚持认为，“《南诏奉圣乐》严格区分了均与宫这两个层次”，“把均与宫两个层次交代得清清楚楚。……遗憾在于……中华书局点校本中却出现了一个标点错误”，是这个标点错误“把读者引入歧途”，“致使这历史上重要的乐学信息长期‘养在深闺人未识’”。意思是说，因为中华书局的标点错误，而使得史料中均与宫两个层次的信息被解读成一个层次了。李文所指“标点错误”即如上引《新唐书·礼乐志》中的五宫调名，开始所引《新唐书·南蛮传》的五宫调名，李文已对其标点做了改动。现将两种标点的五宫调名对照如下：

中华书局标点	李文所改标点
黄钟，宫之宫	黄钟宫之宫
太簇，商之宫	太簇商之宫
姑冼，角之宫，应古律林钟徵宫	姑冼角之宫，应古律林钟徵(之)宫
林钟，徵之宫	林钟徵之宫
南吕，羽之宫，应古律黄钟为君之宫	南吕羽之宫，应古律黄钟为君之宫

㊱ 同注㉝，第 304—305 页。

㊲ 《新唐书·礼乐十二》(第 2 册)，北京：中华书局，1975 年，第 480 页。

㊳ [唐]元万顷等《乐书要录》，南京：江苏古籍出版社，1988 年，第 66 页。

李文认为，原标点的“黄钟，宫之宫”、“太簇，商之宫”等五个调名“殊不可解”。从《五均谱》看，可能是指五均，“倘是五均，何不照‘用正律黄钟之均’的方式表述为：‘用正律黄钟之均、太簇之均、姑冼之均、林钟之均、南吕之均’？”若是五均，“用正律就够了，又何须涉及古律？”他认为这里的问题就出在调名中那个逗号的标点上。

李文认为古律的两个调名比较清楚。所谓“古律黄钟为君之宫”、“林钟为徵(之)宫”。其中“黄钟为君”、“林钟为徵”表示的是黄钟之均，加上“之宫”后，即“黄钟为君之宫”、“林钟为徵之宫”则表述的是古律黄钟之均下面的宫、徵二音为宫的两个“宫”(“正声音阶”与“下徵音阶”)。与古律调名相比，正律的五个调名，律名后的逗号将应有的均、宫两个层次搞模糊了，去掉逗号后“《南诏奉圣乐》所携带的乐学信息便清楚了”。李文解释说，正律五个调名中“黄钟宫”、“太簇商”等是黄钟均的五个音，表示用的是黄钟均；加上“之宫”后则表示的是以这五个音分别为宫的黄钟均下面作为不同音阶的“宫”。李文认为这便是《南诏奉圣乐》五宫调名应有的均、宫两个层次的解释。但是这样一来，“五宫”便成了正律黄钟一均中的“五宫”了，而“同均三宫”的一均只有三宫。李文为此解释说：“‘黄钟宫之宫’‘太簇商之宫’‘林钟徵之宫’是正律黄钟均的‘三宫’，‘姑冼角之宫’‘南吕羽之宫’是古律黄钟均的二宫。‘五宫’‘是正律黄钟之均下一层次的五个宫，只不过姑冼角之宫、南吕羽之宫转入了古律黄钟之均’”。但是按“同均三宫”理论，黄钟之均下面不可能有“五宫”。如果说“五宫”分属于两个均，那就要依不同的均加以表述，而不可笼统地称为“五宫”，更不可称作“黄钟之均下一层次的五个宫”。

要说《新唐书》所述“五宫”，也的确是同一层次的五宫，但却不是“同均三宫”理论作为均下一层次的五宫，而是古代理论中均宫合一、作为调高概念的五均之“五宫”。这一概念实质，在“皋以五宫异用，……复述《五均谱》”与“又为五均”中就已表明了。既然“五宫”就是“五均”，那么五宫调名表示的就是均的概念。然后再看五个调名，无论是按中华书局标点，还是按李文所改标点，均能作出合理的解释。按中华书局标点，如“太簇，商之宫”，逗号前的律名“太簇”表示的是太簇均，逗号后面则表示这是以黄钟均的商为宫的均；按李文改定标点，如“太簇商之宫”，表示的是以黄钟均的商(也就是太簇)为宫的均。可见，两种标点的调名都是合理的，而且都不违背五宫作为五均的本质。

李文提出，“倘是五均”何不直接表述为黄钟均、太簇均、姑冼均等，而要与黄钟均的五声联系起来命名？这其实还是与古人的思想观念有关，也与《南诏奉圣乐》的表现意图有关。请看有关《南诏奉圣乐》前一部分最后一段对于黄钟均五声的阐述：

黄钟，君声，配运为土，明土德常盛。黄钟得《乾》初九，自为其宫，则林钟四律以正声应之。象大君南面提天统于上，乾道明也。林钟得《坤》初六，其位西南，西南感至化于下，坤体顺也。太簇得《乾》九二，是为人统，天地正而三才通，故次应于太簇。三才既通，南吕复以羽声应之。南吕，酉，西方金也；羽，北方水也。金、水悦而应乎时，以象西戎、北狄悦服。然后姑冼以角终之。姑，故也；冼，濯也。以象南诏背吐蕃归化、冼过日新。

《南诏奉圣乐》用的是正律黄钟之均，以上所述正是黄钟均的五声之律。五律中，黄钟、林钟、太簇三律与作为天、地、人的三统相联系，说明此三律的重要意义；南吕、姑冼二律分别“以象西戎、北狄悦服”、“以象南诏背吐蕃归化，冼过日新”，而与《南诏奉圣乐》的内容表现直接联系起来。对这五律的意蕴阐释，实际上体现了为何要使用正律黄钟之均的意图与构想。作为大曲的《南诏奉圣乐》如此，后面的“小型《奉圣乐》”是“五宫异用”，为何还要与黄钟之均的五声相联系？这是因为，后面的小型节目尽管与前面大曲不同，但还是表现《奉圣乐》的内容，正是基于这一点，编排者便以黄钟均五声分别为宫的五均来表现，这样既与黄钟均五声所具有的意蕴含义相统一，又使得具体表现有了变化。所谓“五宫异用”可能正是这个意思。

“五宫”既为五均，使用正律调名就可以了，为何还要涉及古律？这一点其实李文已经指明，因为“记载中显然有应古律的乐器，如：古黄钟方响、大琵琶(古律低正律三律)、倍黄钟觱篥、黄钟箫等”。“应古律的乐器”如“古黄钟方响”以古律命名，若在正律演奏中使用时，就要明确其音高相当于正律的何调、何音。《南诏奉圣乐》中古律调名的使用，正是基于古律乐器应用中需要明确其音高与正律调名的对应关系时所作的提示，除此而外，没有所谓正律转到古律、包含古律黄钟均二宫的含义。

在李文看来，“五宫异用”不仅是“正律黄钟之均下一层次”，而且还在《南诏奉圣乐》中构成了“旋宫”。所谓“旋宫顺序”是，正律黄钟之均：黄钟宫之宫→林钟

徵之宫→太簇商之宫→南吕羽之宫(古律黄钟之均:黄钟为君之宫)→姑冼角之宫(古律黄钟之均:林钟为徵之宫)。且不说“五宫”是否为“正律黄钟之均”的“下一层次”,也不论“五宫”间能否构成“旋宫”,仅就所列“旋宫顺序”言,李文又是由何得知?不难看出,这个顺序正是来自有关黄钟之均五声之律的阐释一段。此段五律的表述顺序是:黄钟→林钟→太簇→南吕→姑冼;文中的阐述有“黄钟君声……自为其宫”、“姑冼以角声终之”等。李文以为这里是在讲后面的“五宫”如何旋宫的,其实不然。阐释中涉及的本是“正律黄钟之均”的五律,表述的顺序是按相生关系的先后进行,说的是黄钟为宫:“林钟四律以正声应之”、“南吕复以羽声应之”,指的都是“声”;“姑冼以角声终之”也是说的“声”,所谓“终之”,不是说旋宫结束在姑冼宫上,而是按相生次序讲,姑冼是五声的最后一音。可见,这里讲的是黄钟均的五声之律,根本未涉及“五宫”。何况,“五宫”为“五均”,本不属于黄钟之均,黄钟均的五声不可能成为“五宫”的旋宫依据。如此一来,以黄钟均五声之律论定的“旋宫”及其“旋宫顺序”也就根本不存在了。

那么,撇开正律黄钟之均,仅就后一部分言,“五宫”间又是否构成了旋宫呢?这里当首先明确古代“旋宫”的概念。古代所谓“旋宫”是指以十二律分别为宫构成不同的调高(均),实际演奏演唱中是不同乐曲使用适合的某种调高,各种调高之间并不直接形成相互转换的关系。从记载上看,我国古代音乐大都是一均到底,真正形成调性转换的古代则称为“犯调”。“犯调”虽起自唐代,但当时尚属民间自发行为,而作为一种调性手段在燕乐中自觉应用,如同李文所言的“旋宫”,最起码在唐代是不存在的。再从有关“五宫”的记述看,每宫除了乐调,还涉及舞人、乐工、乐器等各自不同的情况,这“五宫”节目正是黄先生所说的属于“不同场合、不同演奏者的小型《奉圣乐》的节目”,各个节目间彼此是独立的,所谓“五宫异用”中的“异用”也正表明了这个意思。对于表现《奉圣乐》内容“五宫异用”的几个小型节目而言,是不可能构成调性转换式的“旋宫”的,更不可能构成李文所言的那种在黄钟一均中包含两均的“五宫”之“旋宫”的。

显然,《新唐书》有关《南诏奉圣乐》的记载,既有作为大型节目、作为大曲的“正律黄钟之均”,又有作为独立小型节目的“五宫异用”。大曲的“正律黄钟之均”与小型节目的“五宫异用”没有直接关系,“五宫异用”也只是五均的各自运用。除此而外,文献中没有反映其他含义。既如此,那么李文又何以会解读出那么多的“同均三宫”信息呢?一个根本原因,即李文不是从史料出发,而是从理论出发。对于《南诏奉圣乐》的记载,李文只是按照“同均三宫”理论来解释,于是预先带上了一副有色眼镜,所看到的乐调记述都被罩上了“同均三宫”的色彩,似乎所作解释在文献中“都交代得清清楚楚”,只是“养在深闺人未识”。可实际上,不是“养在深闺人未识”,而是“闺中根本没养人”。

四、白石道人歌曲与“同均三宫”

《南诏奉圣乐》不能成为“同均三宫”的实证,黄先生也没有把它当做实证,真正被黄先生作为“同均三宫”实证的是白石道人歌曲。如果说京房律的宫商徵是“同均三宫”的“源头”,荀勖笛上三调是“立论依据”,那么白石道人歌曲则被看成是最终确立这个理论的音乐实证。

黄先生认为“同均三宫”“是自古以来就存在的事实。姜白石就是这么用的”。他说:“如果我们把姜白石的那些歌曲拿来,把同样的七个律的曲子放在一起看,你会发现,原来其中既有第一种音阶,也有第二种音阶,还有第三种音阶。这三种音阶,它的燕乐调名,是统一的七个音。”如果真是这样,那么姜白石为何没有明确指出来?黄先生解释,“因为那个时代,宫音是不得了的事。宫音是皇帝。你统一的七个音中,出来三个皇帝,那还了得?你要造反啊!”“所以这不是哪一个人造了这么一个理论,是古代的艺术实践”。[39]

这里首先要指出,将“同均三宫”的“三宫”说成是“三个皇帝”、是“要造反”来表明这个理论的现实性,是不能成立的。如果说“同均三宫”是“三个皇帝”、是“要造反”,那么古代理论自先秦以后每每提及的十二律旋宫,岂不是在提倡轮流做皇帝,这还了得?“同均三宫”是否存在没有必要以此种理由来表明。既然说姜白石在其歌曲中“就是这么用的”,那么我们还是通过具体的乐曲分析,看看其中到底用没用、有没有“同均三宫”。

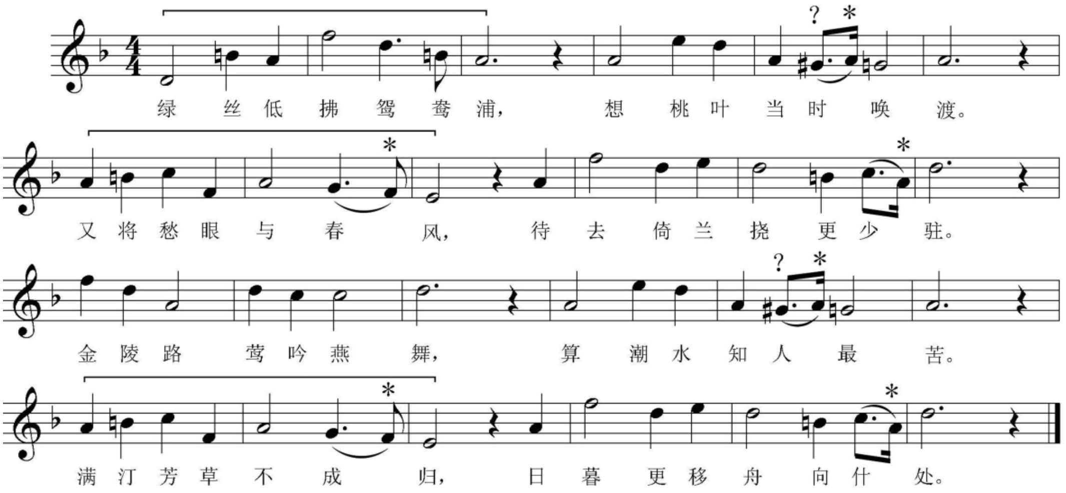
其实,“姜白石就是这么用的”此一结论,黄先生也是由对白石歌曲的分析得出的。黄先生用作分析的白石歌曲,依据的是杨荫浏先生20世纪50年代的译谱。杨先生的译谱有一特殊之处,所有歌曲都没有按

㊴ 同注①,第10页。

照古代调名规定的调高译出，而是以调名音列中的徵音为宫的调高记录。所记调高比古代调名所标调高低了纯四度，但原有音高及相对关系未变。这样原标调名的音列即符合“同均三宫”的“正声音阶”，杨先生所记调高的音列即符合“下徵音阶”。黄先生说，“我正是从这个基础上分析白石歌曲发现三种音阶并用，宫位不一，而七音皆用，才得解决‘同均三宫’问题的”。[40]

黄先生用作分析的白石歌曲有三首，即《杏花天影》、《醉吟商小品》与《惜红衣》。对这三首歌曲，除了黄先生的分析，童忠良主编的《中国传统乐学》、《中国传统乐理基础教程》中也依据黄先生观点作出了分析[41]。按照黄先生看法，这三首歌曲都是F均，《杏花天影》是F均F宫的“正声音阶”，《醉吟商小品》是F均G宫的“清商音阶”，《惜红衣》是F均C宫的“下徵音阶”，三首歌曲同用一个七声音列，但宫位不同、音阶不同。下面我们就结合有关分析，对这三首歌曲的调性应用、音阶性质逐一作出研究，看看它们是否如同黄先生所认定的那样。为便于分析认识，特将杨译三首歌曲改按原调名记写。

例1《杏花天影》（中吕调）



例1标注调名“中吕调”，相当于F宫的羽调（d羽）。谱中标有星号的音为原谱所无，为译谱者所加。除去第5小节与第17小节的那个$\sharp$G音，记谱音列与标注调名一致，符合古代理论所认定的含有$\sharp$fa的音列形式。对于此曲，黄先生认为“前面的部分……有一定的游移性”（可能指一开始la到$\sharp$fa的大跳进行等）。“最后的几句是很清楚的：带有$\sharp$fa的正声音阶”，其中$\sharp$fa及si大都是装饰性的经过音或助音，“五声的骨架是f.g.a.c.d”。对于“不成归”一小句的结音E，黄先生先是认定为“二变”，接着又说“二变有时不是装饰性的”，“正声以外的那两个音常常是正声，也有做独立音级使用的时候”，即是说，这个E音是“独立音级使用”的正声。[42]依此看乐曲开始处的$\sharp$fa，似乎也可认定为“独立音级”的正声。如果“二变”成为正声，那么作为正声的五声骨干便难以确定；五声骨干不能确定，那么此曲作为“正声音阶”也就难以确立。基于此曲的“游移性”、“二变”的正声性，《中国传统乐理基础教程》中指出：“此例的情况较为复杂，不是十分典型之例。”但最终还是按照单一调性的一个五声骨干、两个变声的方式，作为统一音列的“正声音阶”来论定。既然“情况较为复杂”，那么就不能简单地按单一调性判断；既然“不是十分典型之例”，那么要它作为“同均三宫”实证的例子作用也就大打折扣、没有把握了。

例2标注调名“双调”，为二十八调仲吕均的商调，相当于F均的商调（G商）。谱中除去第9小节的$\sharp$G，整个记谱音列也符合古代理论认定的音列形式。但黄先

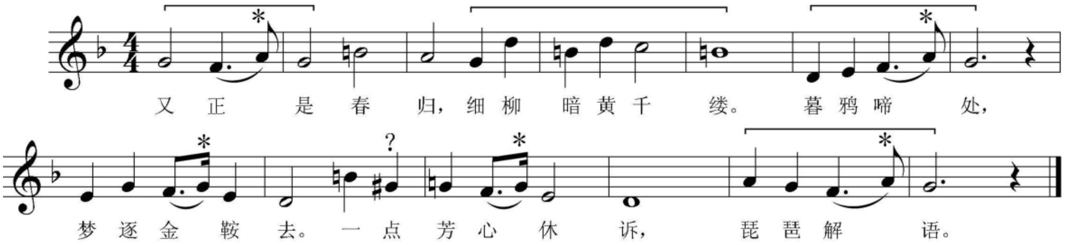
---

⑩ 同注⑯，第319页。

⑪ 童忠良等《中国传统乐学》第五章第五节“同均三宫实例剖析”，福州：福建教育出版社，2004年，第143—151页；童忠良等《中国传统乐理基础教程》第三章“同均三宫与八音之乐”，北京：人民音乐出版社，2004年，第67—70、75页。

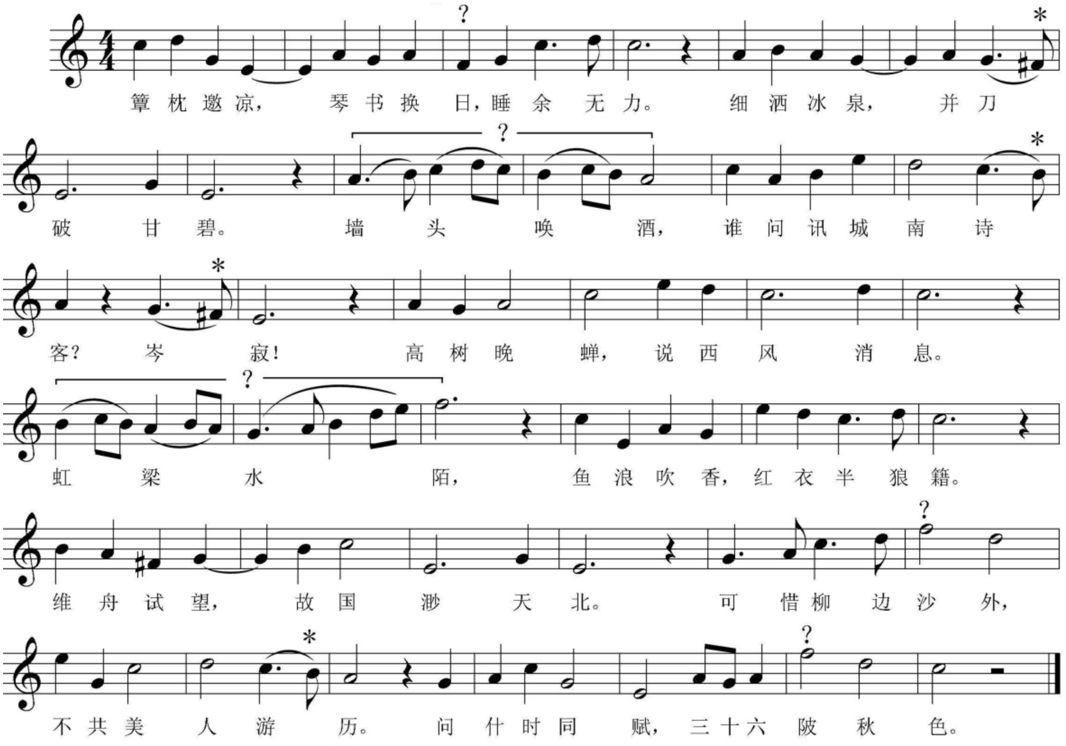
⑫ 同注⑩，第260页。

例 2《醉吟商小品》(双调)



生认为此曲宫音不在 F 而在 G,应为带有小七级 ♭si 的“清商音阶”。[43]《中国传统乐学》中还为此作出分析,说“此例的 F、G、C 三个音都有可能是宫音”,而 G 音“更多处于强拍或强位……可知此曲是以 G—B 为宫角的清商音阶”;另据译谱 ♯G 处,与曲名“醉吟商”联系起来,说是 G 音先升高、再还原,“这种手法就叫‘吟’”,“醉”即是“不稳定”,据此而认定“此曲应是 F 均 G 宫清商音阶 G 宫调式”。这里确定何音为宫、为宫角,是看何音“更多处于强拍或强位”,这是一种机械、片面、不符合五声音乐实际的判断方法。乐曲中处于强拍强位的未必就是正声,处于弱拍弱位的也未必不是正声;宫音未必都处于强拍强位,而处于弱拍弱位的也可能正是宫音。何音为宫、为宫角,要以其在旋法进行中的功能作用而定,要看音的进行是独立的、骨干性的,还是依附性、润饰性的。所谓“此例的 F、G、C 三个音都有可能是宫音”,仅仅是从音列表面所作的一种推断,到底何音为宫必须通过旋法分析判定。首先,C 为宫的可能根本不存在。这个音只在第 4 小节出现一次,且处于乐句结音之前的经过音位置,与结音为半音关系,相对于结音的正音性,C 只可能是偏音;其次,G 为宫、G—B 为宫角的确是存在的,但也只是乐曲进行中的一种局部现象。第 3—5 小节为明显的 G 宫音调,可是这局部音调的调性未必就决定全曲的调性;其三,从译谱看,乐曲一开始即有一

例 3《惜红衣》(无射宫)



[43] 同注[40],第 213 页。

个 F、G、A 大三度的三音列音调，其中的音显然不能说不是骨干性的。特别是作为乐曲结束、最能显现调性的终止音调，恰恰还是这个大三度的三音列，这里的音显然都是骨干性的。作为最后终止音调，大三度下方的 F 音自然为宫音；最后结束的 G 音，也刚好就是调名所规定的作为商调的主音之商。总的来看，此曲调性正是以 F 宫为主、综合 G 宫因素而构成。若是对于 F 宫的音调于不顾，偏要把那处于过程中的 G 宫因素当做全曲调性，记成、看成含有♭si 的落于 do 的“清商音阶”，那么这样的宫调认识又怎能符合乐曲实际？其中的♭si（F）又何以具有偏音性质呢？例 3 标注调名“无射宫”，“无射宫”不是二十八调俗调名，而是宋代律调名。宋代黄钟相当于 D，无射即为 C，“无射宫”相当于 C 宫调。此曲名下原未标注调名，但在曲前小序中指出：“丁未之夏，予游千岩，数往来红香中，自度此曲，以无射宫歌之。”[44] 黄先生认为这里的“以无射宫歌之”很特殊，他说：“按宋代理论，音阶的结构只能用正声，无射作宫是不能构成正声音阶的，但实际上又可以用无射宫演唱。即理论上不允许的，实践中可能存在。C 音为宫在 F 均中叫‘中吕徵调’，徵声在当时是犯禁的。因为宫是君，徵是臣。臣变成君了，等于‘造反’。……姜白石很聪明，说是‘以无射宫歌之’，这样就不犯禁了。”[45] 黄先生的意思是说，古代调名以“正声音阶”为准命名，《惜红衣》不是“正声音阶”而是“下徵音阶”，“下徵音阶”古代理论不承认。《惜红衣》为 F 均的下徵音阶，如果记为 F 宫的话，即为 F 宫的徵调，而二十八调中不用徵调，于是姜白石便借用 C 宫正声音阶的“无射宫”名义来演唱实际为 C 宫下徵音阶的《惜红衣》。在此黄先生表明，C 宫下徵音阶以 C 宫正声音阶的“无射宫”来实现，似乎是姜白石有意为之，也似乎是在正声音阶的名下掩盖了下徵音阶之实。那么“以无射宫歌之”一语是否具有黄先生所说的那种含义呢？姜白石又是否如同黄先生所说的那样有意为之呢？这里恐怕还是要看《惜红衣》到底是不是所说的 C 宫下徵音阶。

《中国传统乐理基础教程》对此曲作出分析，认为“此例……也有一定复杂性”，因为旋律的进行中有三对大三度（C—E，G—B，F—A）都有作为宫角的可能，“特别是 F 音，还多次出现在强拍的位置……使音调的调式带有一定的游移感”。但是“如将出现调式游移之处作转调考虑，会使全曲的调式、调性分析过于零散。所以，从全曲的整体角度出发，我们仅作单一调性考虑”。最后根据 C 音“更多处于强拍或强位”的分析，认定此曲是以 C—E 为宫角的下徵音阶，将 F 音作为 C 宫的清角，♯F 音则被看作是“变化音级”了。

上述分析存在两个根本问题：其一，既然此例“有一定复杂性”，那就应该正视它；既然调性“有一定的游移感”，那就应该予以充分考虑，因为这正是乐曲的调性本质所在。可为何置这些“复杂性”、“游移感”于不顾，偏要将乐曲按“单一调性”论定？说是要“从全曲的整体角度出发”、避免“调性分析过于零碎”，那么作为乐曲的统一完整，是否就意味着其调性运用都是单一的？为了避免“调性分析过于零碎”，难道就可以违背乐曲实际吗？其二，最终所作 C—E 为宫角的下徵音阶认定很勉强。将 C—E 作为全曲的宫角，是因为 C 音“更多处于强拍或强位”。如果以此方式衡量，那么歌曲后半的几个 F 音，特别是终止处的 F 音，都是处于强拍且时值较长的突出位置，是否也可据以为宫看成一种音阶？显然，所谓 F 音是否属于“C 宫下徵音阶”的偏音、此曲能否看成单一调性的下徵音阶，都需要重新考虑。

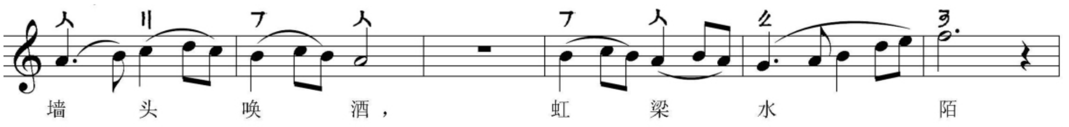
以上对于三首歌曲的分析是基于杨先生译谱做出的。对于古代译谱的乐曲来说，要将其作为一种实证来使用，就必须首先考虑译谱本身的准确性、可靠性问题。就以《惜红衣》来看，若将译谱与原谱加以对照，便会发现不少问题，这些问题都直接影响到对乐曲的调性判断。

从例 4 可以看出，译谱中加入了不少原谱没有的音。后一句原为 4 个谱字的小句，译谱则成了一个盘旋而上类似西方大小调旋法的、包含 12 个音符的七声音调。其最后落尾的 F 音，原谱为“ ”即“五”字。在姜白石所用俗字谱中，这个谱字可表示作为“下五”的♭E、作为“高五”的 E 与作为“紧五”的 F 三个音高。到底是哪个音高，要根据调名规定来确定。此曲调名“无射宫”（C 宫），按其音列情况“五”字有 E 与 F 两个选择可能，杨先生译谱选择了 F。这个 F 从 C 宫看似为纯四级的清角，可实质的进行却不是偏音而是突出的正音性质。既为正音，那么在 C 宫中就必然是作为角音的 E。

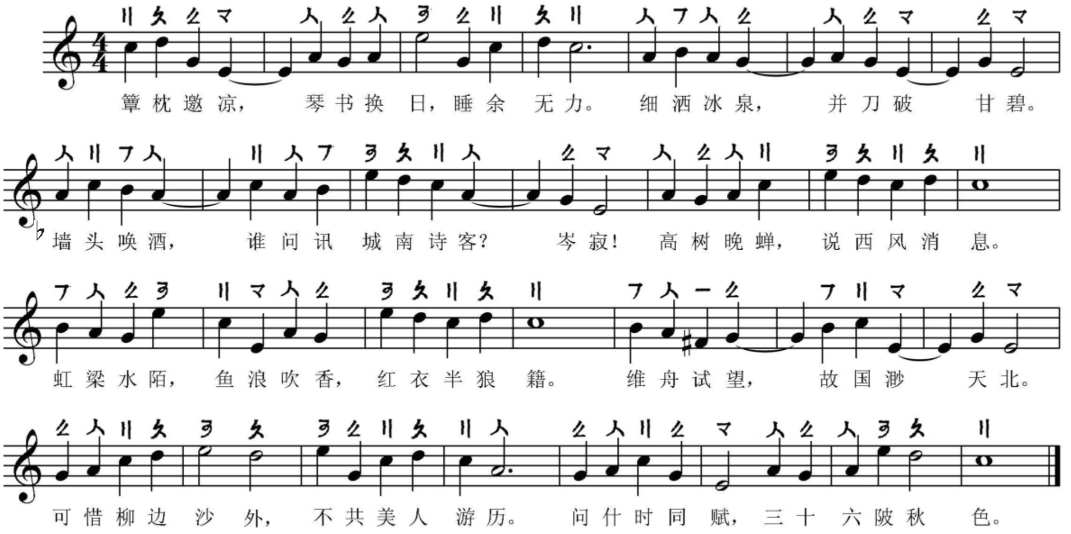
㊹《白石道人歌曲》，丛书集成本，上海：商务印书馆，1939 年，第 57 页。

㊺ 同注㊵，第 214 页。

例 4《惜红衣》片段



例 5《惜红衣》(无射宫)



例 5 是笔者在丘琼荪先生校勘谱基础上译出的⑯。从谱中可见，杨译谱的 F 全没了，也就是 C 宫的清角音不见了，所说“C 宫下徵音阶”也不存在了。没有 F，但还有一个 ♯F 。不管对这个 ♯F 如何定性，从谱面上衡量，倒是符合古代理论含有♯fa 音列的要求。如此看来，此例也的确是古代调名的无射宫。既为无射宫，那么姜白石所说“以无射宫歌之”也就没有什么特殊含义了。实际上，它就是用来指明乐曲用调的一句很平常的话。

按黄先生认识，白石谱的三首歌曲，《杏花天影》是“F 宫正声音阶”，《醉吟商小品》是“G 宫清商音阶”，《惜红衣》是“C 宫下徵音阶”，三首歌曲宫位不同、音阶不同，但同用一个七音列，都属于 F 均，这当然就是“同均三宫”了。既为“同均三宫”，也就可以成为“同均三宫”理论的实证了。可是《杏花天影》由于乐曲本身的“游移”、“复杂”，并非“正声音阶”的“典型之例”；《醉吟商小品》本为 F 宫为基础的综合调性，而不是单一的“G 宫清商音阶”；《惜红衣》由于译谱与分析判断上的种种问题，所谓含有清角 F 的“C 宫下徵音阶”也遭到了实质的否定⑰。结论是：三首白石歌曲并非“同均”的三种音阶，根本不能成为“同均三宫”理论的实证。

如此看来，京房律的宫商徵、荀勖笛上三调都不是“同均三宫”，《南诏奉圣乐》中本没有“同均三宫”，白石道人歌曲也不能证实“同均三宫”。作为“同均三宫”理论“源头”、“立论依据”、音乐“实证”的几个重要而关键的史料史实，全都不能成立。这样一种结果，不能不促使我们进一步去思考、研究。相信在以上辨析基础上，再通过其他一些历史材料的研究分析，对于“同均三宫”的历史存在问题，就一定能获得一个最终的判断与认识。

(责任编辑:郭　威)

⑯ 校勘谱见丘琼荪《白石道人歌曲通考》，北京:音乐出版社，1959 年，第 98 页。

⑰ 实际上《杏花天影》、《醉吟商小品》也同样存在译谱上的问题，如例 1、例 2 谱中标有“? ”号的♯G 音即为对原谱的误识所致。其中有些译谱问题的解决直接影响到音阶判断的结果，可参阅笔者《姜白石词调歌曲的解译问题》，《音乐研究》2012 年第 6 期。